

《诗经·国风》与彝族民歌不存在源流关系

王明贵

张纯德同志《云南彝族民歌与〈诗经·国风〉叠章写法比较》一文(载《彝学研究文集》,张纯德著,云南民族出版社1994年1月出版)“试图以云南彝族民歌与《诗经·国风》叠章写法方面的比较为例来追根溯源,说明两者的渊源关系,前者‘彝族民歌’是流,后者《诗经·国风》是源。”并得出“《诗经·国风》和彝族民歌是源和流的关系。《诗经·国风》是源头,而彝族民歌是流,它部分地保留了某些‘诗经’时代的遗风。”的结论。^①笔者认为这一观点欠斟酌,不符合彝族民歌的实际。虽然《诗经·国风》与彝族民歌在章法结构的形式方面有相似之处,但《诗经·国风》与彝族民歌之间不是“源”和“流”的关系,彝族民歌是有自己的源与流,自成一个体系,并且具有自己的民族特色的诗歌,它和彝族文人诗歌一样独具彝族特色,构成了彝族文学独有的特点。就《云南彝族民歌与〈诗经·国风〉叠章写法比较》(以下简称《比较》)一文中所引用来与《诗经·国风》比较的彝族民歌而论,基本上是自成一格的彝族“三段诗”或“三段诗”的变体。仅就形式方面而言,它与《诗经·国风》的“叠章写法”——即二段至数段不等——就有明显区别,若从彝族“三段诗”的形式为内容服务的本质上来看,那就更是大相径庭了。下面仅就彝族三段诗的内容和形式的特点,特别是诗经国风的叠章写法与彝族三段诗的不同以及《诗经·国风》没有可能成为彝族诗歌源头几个大的方面提出一点不成

熟的看法与张纯德同志共同商榷,并请张先生批评指正。

一、什么是彝族“三段诗”?

彝族“三段诗”是一种每一首诗都有三个诗节组成的格律诗,它的特点是,每个诗节的行数不限,最少的两行,多的十几行、几十行乃至上百行,每一首诗必须有三个诗段。彝族“三段诗”在内容和形式两方面都有严格的规定。彝族古代女诗人,诗歌理论家阿买妮指出:“诗中的三段,头一段写景,二段写物,三段写主。”“前两面写物,后一段点人。”^②布麦阿钮也指出:“彝诗分三段,头段谈物体,二段指物身,三段是主骨。每个写诗人,当你写诗时,骨肉要抓主,血肉要分清,主骨紧相连,连而有区分。”^③对“三段诗”的韵律方面的要求,阿买妮多次谈到:“论其声韵是,有头有中尾,头中尾分明。”“开头押开头,中间押中间,句句紧相扣,扣来才有风,写来才有格。”“有的三段诗,头段押中段,中段押尾段。头中尾之合,头中尾紧扣。韵押韵相扣,处处紧相望。”^④阿买妮,布麦阿钮等诗论家还举出或写出了“三段诗”作为例论进行分析。所以,无论从内容上还是从形式上论,彝族“三段诗”都是一种独创一格的诗体。

《诗经》之“风”与《楚辞》之“骚”孕育和涵养了汉民族的格律诗歌,这已成为公论。同样地,彝族的格律诗也是从古代彝族民歌的沃

土里孕育、成长起来的，“三段诗”也不例外。所以，古代彝族民歌是彝族“三段诗”格律诗之源，彝族“三段诗”是彝族民歌之流，二者之间是一脉相承的。古代彝族民歌中已有了彝族“三段诗”的滥觞，并逐渐发展成为一种格律严格的诗体——“三段诗”。这与由“风”，“骚”发展而来的汉族格律诗“五绝”，“五律”，“七绝”，“七律”等各是一家，是各不相同的。

二、《比较》一文所引彝族民歌 基本上是彝族“三段诗”

《比较》一文中引用来与《诗经·国风》作比较的云南彝族民歌一共 13 首，即《四季调》、《思亲调》、《见鸟飞则近》、《淑女来则开》、《嫁囡调》（以上 5 首为张先生翻译）；《婚嫁歌·开亲歌》、《婚嫁歌·雪山落雪调》、《婚嫁歌·哭嫁调》、《情歌·谁能把最美的音弹出》、《情歌·什么最好看》、《婚嫁歌·哭嫁》、《酒歌·笛客调》、《祭祀歌·哭丧》。其中除了《四季调》和《婚嫁歌·哭嫁》二首以外，都是彝族“三段诗”或是彝族“三段诗”的变体。试比较如下：

1、《嫁囡调》与阿买妮所写的“三段诗”：

山连大山头，
山上松树美；
松树山雨伞，
松叶山垫褥；
松树没有时，
山还美不美？

河连大河里，
河里有鱼美；
青苔鱼垫褥，
水底鱼耍处；
鱼儿没有时，
水还美不美？

人居大房里，
有囡房里美；

房前囡玩处，
房边囡坐处；
囡嫁去以后，
房还美不美？^③

花美呀花香，
春来百花香，
好花春常在，
冬来花不香。

凉水呀凉水，
春天的凉水，
春天你不凉，
冬天变雪水。

姑娘呀姑娘，
二十该当娘，
二十不出嫁，
年老难当娘。^④

2、《情歌·什么最好看》与一首现代彝族 “三段诗”：

大山小山上，什么最好看？松树最好看。
没有松树在，山就不好看。

大河小河里，什么最好看？鱼儿最好看。
没有鱼儿在，河就不好看。

大小村子中，什么最好看？姑娘最好看。
没有姑娘在，村子就不好看。^⑤

千缕丝，万根线，
才能织成绫罗绸缎；

千块砖，万块瓦，
才能建成高楼大厦；

千双手，万把劲，
才能搭好渡到共产主义的金桥。^⑥

3、《祭祀歌·哭丧》、《婚嫁歌·开亲歌》、《婚嫁歌·哭嫁调》、《酒歌·笛客调》等都是变体“三段诗”。即以《祭祀歌·哭丧》为例，它在贵州省威宁彝族回族苗族自治县的彝族歌谣中就是一首“三段诗”，在这里不妨加以援引作为比较：

老岩倒了岩不哭，老岩倒了猴子哭。
因为岩顶猴子蹲，因为岩脚猴子玩，
因为岩腰猴子住，而今老岩倒掉了，
从此猴子无蹲处，猴子哭呀哭呀哭！

大箐倒了箐不哭，大箐倒了獐子哭。
回为箐顶獐子蹲，因为箐脚獐子玩，
因为箐腰獐子住，而今大箐倒掉了，
从此獐子无蹲处，从此獐子无玩处，
从此獐子无住处，獐子哭呀哭呀哭！

大树倒了树不哭，大树倒了老鹰哭。
因为树尖老鹰蹲，因为树脚老鹰玩，
从此老鹰无蹲处，从此老鹰无玩处，
从此老鹰无住处，老鹰哭呀哭呀哭！

老人死了老人不哭，老人死了儿女哭，
老人背上背儿女，老人膝上坐儿女，
老人手杆抱儿女。而今老人不在了，
从此儿女无人抱，从此儿女无坐处，
儿女哭呀哭呀哭！^①

岩垮岸不哭，岩垮岩羊哭。
为何岩不哭，为何岩羊哭？
岩没垮之时，岩羊有睡处，
岩垮了之后，岩羊没住处，
所以岩羊哭。

树倒树不哭，树倒老鹰哭。
为何树不哭？为何老鹰哭？
树没倒之时，老鹰有落处，
树倒了以后，老鹰没落处，
所以老鹰哭。

老人死老人不哭，老人死儿女哭。
为何老人不哭？为何儿女哭？
老人没死时，他爱儿护女，
老人死了后，没人爱儿女，
所以儿女哭。

当然，这种变体“三段诗”不只是在民歌里存在，它在文人创作中同样也存在，只是它不像《比较》一文中所引的变体“三段诗”一样是拉长为“四段”，相反，它却是缩短了，有的甚至缩短成为一段了。在此，不妨再引《比较》一文中拉长成为“四段”的变体“三段诗”与《西南彝志》中被缩短成为“一段”的变体“三段诗”作一下比较：

天地开亲的时候，彩虹来做媒，
雨丝当作喜酒，云彩缝成嫁衣。

日月开亲的时候，大地来做媒，
满天星星作伴娘，万物做陪嫁。

山水开亲的时候，悠悠春风来作媒，
遍地牛羊是陪嫁，山旮旯里杜鹃来接亲。

人和人开亲的时候，针线来做媒，
吃来定亲酒，从今以后做一家。^②

虎豹死亡了，
虎容还在的；
白雁死亡了，
雁容还在的。
过慕尼之裔，
笃慕的子孙，
贤人逝世了，
容颜存在的。^③

上面所举，不论是云南彝族民歌，还是贵州彝族民歌，不论是古代诗歌，还是现代诗歌，不论是文人创作，还是民间歌谣，它们都是彝族“三段诗”（或其变体），它们都有一个共同的特点，那就是阿买妮所说的“前两段写

物，后一段点人。”所以，不能将这种“三段诗”和《诗经·国风》的“叠章写法”作形式上的简单类比，而忽略了“三段诗”体内容紧扣形式的特殊规律，忽略了“三段诗”的本质特点。

三、《诗经·国风》的“叠章写法” 与彝族“三段诗”的写法

《诗经·国风》中的诗篇的“叠章写法”，是一个形式上的问题。从形式上看，一些彝族诗歌也有“叠章写法”，例如《比较》一文所引的《四季调》、《婚嫁歌·哭嫁》等。但就彝族“三段诗”而论，它在“叠章”上与《诗经·国风》有相似之处，而在“写法”上大不相同。

第一，《诗经·国风》中的诗篇的“叠章写法”仅仅是一个艺术形式问题，是为了达到重叠复沓，一咏三叹的艺术效果，与诗的内容没有必然联系，其前几节（或近几节、近一节）与后一节诗在内容上都是大致相同的重复。例如：

《周南·桃夭》：

桃之夭夭，灼灼其华，
之子于归，宜其室家；

桃之夭夭，有实有实，
之子于归，宜其家室？

桃之夭夭，其叶蓁蓁，
之子于归，宜其家人！

《邶风·相鼠》：

相鼠有皮，人而无仪。
人而无仪，不死何为？

相鼠有齿，人而无止。
人而无止，不死何俟？

相鼠有体，人而无礼。
人而无礼，胡不遄死？

《魏风·伐檀》、《秦风·权舆》、《唐风·葛生》^⑨均如此。

而彝族“三段诗”在“叠章”的形式上虽然也与《诗经·国风》有相似之处，但这种叠章并不纯粹是艺术形式问题，它是为了行业 and 突出内容与主题。《诗经·国风》可以只是两段构成一首诗，可以没有第三段，但是彝族“三段诗”不能没有第三段，因为第三段是题旨所在，《诗经·国风》可以是四段、五段乃至多段，而彝族“三段诗”则只能是三段而不能多也不能少，它是为了表达主题而有前两段与第三段的叠章，不能随便增减。

第二，《诗经·国风》中的多数诗篇，不论是两段或是多段，都是从第一段就开始切题点题，其它段中在结构、位置相同的部位换个意思大致相同的字词反复咏唱。也就是说从首段起就开始点题以后，其它的诗节（段）反复对这一主题进行咏唱，例如《伐檀》、《相鼠》等。彝族“三段诗”则不然，它必须是“前两段写物，后一段写人”，“头一段写景，二一段写物，三一段写主”，“头段谈物体，二段指物身，三段是主骨”，前面两段是衬托，后面一段才是主题，也就是说，必须到第三段才点题。

第三，《诗经·国风》中的多数诗篇，不论是三段的或多段的，分解出其中的一段，就能表达一首诗的意思，或者分解出其中的一段它仍能独立存在表达意义。例如《伐檀》，它的第一段，中间一段和后边一段表达的意思是相同的。而彝族“三段诗”则不能分解，前两段无论哪一段分解出来都不能表现“主”（主题），第三段虽能独立出来表现“主”，但这样分解之后，就不成其为“三段诗”了。

第四，由于《诗经·国风》中的一些诗篇如《桃夭》、《相鼠》等等的结构方面的特点是第一段直到末，所表达的内容大致相同，只是在相应的部位上换了一些意义相同或相近的字词，因此这就得从第一段读起或从中间一段读起或从末尾一段读起，可以说无关宏旨，既不会影响其内容的表达，也不会影响艺术

形式的感染力。而彝族“三段诗”任何一首都无法进行颠倒,因为颠倒后在艺术形式上没有什么影响,但却无法表达其内容了。所以彝族“三段诗”的“叠章”形式与其所表达的内容在结构上是不可分割的整体,如果脱离了所要表达的内容,脱离了“主”(主题),那么这个“叠章”形式就毫无意义了。因此,彝族“三段诗”的叠章写法与《诗经·国风》的“叠章写法”是有根本区别的,《诗经·国风》的“叠章写法”是纯形式方面的“写法”,而彝族“三段诗”的叠章写法则是内容与形式紧密结合不可分割的“三段诗”的写法。

四、彝族“三段诗”源流简述

彝族“三段诗”源于何时,迄今无书史明确记载,但最早提出“三段诗”这一概念的,是南北朝时期的著名彝族诗歌理论家阿买妮,她在其诗学理论名著《彝语诗律论》中首先提出了“三段诗”的概念,并对“三段诗”的主题表达、结构形式、格律等诸方面都作了详细的论述。^⑧从阿买妮开始,一直到明清的彝族诗歌理论家们如布麦阿钮、漏侯布哲、实乍苦木等对“三段诗”都有多方面的论述,并且对“三段诗”在扣、押、连、声、韵等形式方面和根、主、影、魂、体等内容方面都作了深入的论述。^⑨他们在论述彝族“三段诗”时所采用的是一套专有的彝族诗歌理论概念如“扣、押”“根、主”等等,从而使彝族诗歌理论形成了一整套独具风格的理论体系。

诗歌理论的创建必定是依赖于诗歌创作的繁荣。南北朝时代阿买妮总结出了“三段诗”理论,说明彝族“三段诗”的创作在那个时代已经很繁荣,形成了“三段诗”的巨流,可以推想,“三段诗”产生的源头就更早更远了。因此,无论是阿买妮、布麦阿钮、热卧慕史^⑩等文人创作,还是云南、贵州的彝族民间歌谣,都继承了彝族“三段诗”的创作传统。彝族“三段诗”可谓源远流长。

至于彝族“三段诗”的形成,有其深层的历史文化因素和道德审美因素,与彝族人民认为天、地、人三位一体主宰世间一切的传统宇宙观及伴随着彝族历史发展历程中“三”的神秘现象有着深刻的联系。^⑪关于这一点已非这篇小文所能承担,在这里不再赘述。

五、《诗经·国风》有没有成为 彝族民歌源头的条件?

《诗经·国风》和彝族民歌(这里主要是指彝族“三段诗”)有无源流关系,这首先应该反映到古代的彝汉文化交流上来。对历史上的彝汉文化交流作一些简要的考察,对弄清这一问题是有帮助的。

据《后汉书·西南夷笮都传》记载:“永平中,益州刺史梁国朱辅,好立功名,慷慨有大略。在州数岁,宣示汉德,威怀远夷。自汶山以西,前世所不至,正朔所未加,白狼、槃木、唐菆等百余国,户百三十余万,举种奉贡,称为臣仆。”《后汉书·明帝纪》记载:“永平十七年……西南夷……槃木、白狼、动黏诸种慕义贡献”。在《后汉书·西南夷传》中记载了“慕义贡献”的举措之一就是献诗三章,这三首诗就是《远夷乐德歌诗》、《远夷慕德歌诗》和《远夷怀德歌诗》。方国瑜先生认为这三首诗歌是“西南夷人作歌诗见于记录之最早者”^⑫。这三首诗歌共计汉文44行,是“白狼王”所贡献,白狼文亦是44行。汉文与白狼文均是四言一句,一字对一字相互对称译解。关于这三首《白狼歌》(亦称《白狼王歌》),一些学者认为“是保俶文(即彝文——笔者)的前身。”^⑬“假若白狼文是已经写下来的文字,那么只能是彝文而不会是纳西文。”^⑭而对于《白狼歌》是先有汉文诗还是先有白狼文诗的问题,方国瑜先生认为:“以瑜研究之结果,可知此歌诗之章,诂如朱辅所说先有白狼夷语,而后译为华言,乃是先有汉文,而后对字译夷音,故汉文之意通顺,而夷语则颠倒错乱,难

以究也”^⑩，一些学者也认为“白狼国是居住在汉人‘前世所不至’与内地‘草木异种，鸟兽殊类’的地方，他们不懂汉语，其语言中不可能有这么多汉语借词。而益州刺史梁国朱辅又是一个‘好立功名’的人，这几首诗很可能是朱辅为了立功名、为了讨得皇帝的喜欢而先写好汉文后再请熟悉白狼语的人译为白狼语的。”^⑪“古代交通闭塞，语言不通，民族关系也不象今日融洽，汉族语言文字不可能普及到所谓‘夷狄之邦’。‘白狼歌’据后汉书记载，白狼王‘作诗三章’径邛崃大山来归，郡掾田恭‘译其辞语’，可见白狼王是不通汉语文的，需要田恭给他们翻译。”^⑫因此，“在彝语翻译史上，也可以说是将汉文译为彝语并献给朝廷的最早的诗歌。”^⑬

《白狼歌》的翻译，可以说是史书上彝汉文化交流最早的记载，并且恰巧就是诗歌。这首诗歌可以说是继承了《诗经》以四言为一句的特点。要说它对彝族文化特别是彝族诗歌有影响，那么也是带有点强制性质的。因此，它翻译以后也是“颠倒错乱，难以究也”，其实算不上一种正常的相互交流与影响，这种影响更难说能够形成“源”和“流”的关系。因为诗歌作为一种上层建筑，属于意识形态范畴，是不能靠强制性的“翻译”或影响促成其交流的。汉族诗歌，从《诗经》开始，经汉魏六朝，到唐宋时期，诗歌的句式特点从四言一句为主，到五言一句为主，七言一句为主，句式经历了一个明显发展过程。而彝族诗歌则一直以五言一句为主，古今皆同。即以现存的彝文古籍来看，也没有发现有《诗经》四言一句特点（也就是说与汉诗《白狼歌》四言一句形式）相类似的四言诗歌。可见，那种略带点强制性的文化交流（如诗歌翻译）对彝族诗歌是不能起到多大影响的。

相反，彝族文化在古代对其他民族（含汉族）文化的影响力却相当大。据晋朝人常璩在《华阳国志南中志》中记载：“夷中有桀黠能言议屈服种人者，谓之‘耆老’，便为主。议论好

譬喻物，谓之‘夷经’。今南人言论，虽学者亦半引‘夷经’”。古代“夷经”绝大部分是流传至今的彝族五言诗歌，“学者”们所引“夷经”虽然也包含这些诗歌。据此，古代彝族文化特别是以“夷经”为代表的彝族诗歌的影响力之大可见一斑。“在三国两晋时期的南中地区，各民族间的融合，主要表现为汉族的彝化，而彝族也有部分融合入汉族、‘濮人’等民族中去，但这并未改变当时彝族在南中地区的主体民族地位。以至于晋朝时期的官方文献在记叙南中地区民族分布情况时说‘晋少夷多’，即汉族少而彝族等少数民族多。”^⑭所以，在晋代以前，彝族文化仍然以其独有的传统和强大的生命力发展着。

直到唐朝时期，西南彝族与以中原为主体的汉族文化的交流仍然是很少的。《新唐书·卷二二二》下记载：“乌蛮与南诏世婚姻，其中分七部……土多牛马，无布帛，女人披发，皆衣牛羊皮。俗尚巫鬼，无跪拜之节。其语四译乃与中国通。大部落有大鬼主，百家则置小鬼主。”即以语言而论，“其语四译乃与中国通”，可见彝汉文化交流之难，也可知汉文化对彝族文化的影响就更其微弱了。

南北朝隋唐时期，汉族诗歌理论出现了一个繁荣阶段，以钟嵘的《诗品》，皎然的《诗式》，司空图的《二十四诗品》为代表，对唐以前的诗歌进行了理论总结，初步建立起了汉族诗歌理论体系。而此时期即南北朝时期的诗歌理论家如举奢哲^⑮、阿买妮等也以自己独特的一套理论概念建立起了彝族的诗歌理论体系，特别对彝族“三段诗”的格律有诸多方面的总结和阐述，形成了与汉族诗歌理论体系决不相同的诗论。

在中国历史上，蜀汉时期的诸葛亮南征、封水西部首领安阿哲（济火、亦作火济）为“罗甸八藩主”，^⑯唐朝时期南诏国归附唐王朝，主要是在政治上归附，在政治体制上吸取一些封建制统治方式；而在文化上仍然以彝族文化为主体和根本，在本质上没有受到多少

汉文化的影响,更何况高山深壑的地理环境造成了彝汉文化交流的障碍,直到解放前一些彝族地区如四川凉山等仍然是奴隶制社会,加上经常性的内部纷争、冤家械斗,对奴隶的掳掠和占有等危险的社会环境条件,对彝汉文化的交流造成了更多的阻隔。因此,大规模的彝汉文化交流,实际上是从明朝、清朝改土归流和改土归流以后才开始的。所以,在南北朝时期,阿买妮等彝族诗歌理论家对彝族诗歌创作进行理论总结时,彝族诗歌已经形成了独具民族特色的风格体系。可以说汉族诗歌对彝族诗歌的影响是极其微小而几乎没有。也就是说,《诗经·国风》,没有成为彝

族民歌源头的成熟的社会历史条件。

综上所述,笔者认为,张纯德同志在《比较》一文中得出的《诗经·国风》和彝族民歌是源和流的关系”的观点有失偏颇,是不符合彝族诗歌发展的实际情况的。《诗经·国风》与彝族民歌没有本质上的源流关系。斯大林说:“每一个民族,不论其大小,都有它自己本质上的特点,都有只属于该民族而为其它民族所没有的特殊性,这些特点便是每个民族对世界文化共同宝库的贡献,补充了它,丰富了它。”^⑩彝族民歌(尤其是彝族“三段诗”)正是“有自己的本质上的特点”的诗歌,是“对世界文化共同宝库的贡献”、“补充”和“丰富”。

①⑤⑦⑨⑪《云南彝族民歌与〈诗经·国风〉叠章写法比较》,张纯德著,见《彝学研究文集》,云南民族出版社1994年1月版,128页至142页。

②④⑥⑧《彝语诗律论》阿买妮著,见《彝族诗史论》,贵州人民出版社1988年8月版。

③《论彝诗体例》,万爱阿奴著,贵州民族出版社1988年12月版。

④见《山花》1960年7月号。

⑤见《威宁彝族回族苗族自治县概况》,贵州人民出版社1985年版,39—40页。

⑥《论容额》,引自《西南彝志选》,贵州人民出版社1982年版,456页。

⑦限于篇幅,《比较》一文所引《邶风·风雨》、《王风·君子于役》、《陈风·宛丘》不再列引。

⑧见满慎甫著《谈诗说文》,吴丁普木《彝诗九体论》,均载《论彝族诗歌》,贵州民族出版社,1990年9月版。

⑨是《西南彝志》作者,参见《西南彝志选序》,贵州人民出版社1982年版。

⑩参见胡加勋《“三”的结构与特征》,载《贵州彝学》1994年1期。

⑪⑫方国瑜《白狼歌概说》,载云南大学历史系民族历史研究室《云南史料丛刊》第5辑。

⑬丁文江《震文丛刊自序》,见《彝族语言文字论文选》四川民族出版社,1988年版,第212页。

⑭⑮马学良《彝文和彝文经书》,见《彝族语言文字论文选》,四川民族出版社,1988年版,253页,254页。

⑯⑰普学旺《论东汉时期的彝语翻译》,载《彝学研究》1989年刊,第142页,第144页。

⑱《中国彝族通史纲要》,云南民族出版社1993年5月版,第156页。

⑲举备智,南北朝时期彝族诗歌理论家,著有《彝族诗史论》等著作,《彝族诗史论》,贵州人民出版社1988年8月版。

⑳《西南彝志》卷八。

㉑《斯大林文选》,人民出版社,1962年版,第507页。

(责任编辑 丁立平)

《浮士德》潜藏的原型象征体系

蒋世杰

歌德的伟大悲剧《浮士德》是近代欧洲时代精神发展史的缩影,是欧洲历史变迁的一面三棱镜。歌德在直接描写浮士德一生的发展过程的同时,还凭借一个潜藏的原型象征体系来反映现实。这个原型象征体系就是以中古浮士德传说为中心凝聚希伯来神话和希腊神话的意象群。这个原型结构包括原型性主题、原型性叙述和原型性意象。歌德用十八、九世纪之交的时代精神激活古老的原型,围绕悲剧的主题对原型进行创造性的变形与组合,赋予原型新的意义,实现古老原型的近代价值转换。凭借原型所负载的欧洲历史经验的积淀和浓缩,《浮士德》超越作家个体认识能力的局限,得以用集体的讯息结合力反映现实;超越反映现实的时空限制而再现过去和展望未来。这成为《浮士德》具有白矮星似的凝重质量和永久艺术魅力的重要原因。

一、生命的金树:原型性主题

《浮士德》问世一百五十余年来,“浮学”著作汗牛充栋,有关悲剧主题的诠释也人言言殊,聚讼纷纭。其中,有的研究者脱离悲剧的实际内容,试图将悲剧的主题归结为某种抽象的、外加的思想和观念。这种研究方法与当年歌德的见解相悖。1827年5月6日,正当《浮士德》第二部创作的后期阶段,歌德在与爱克曼的谈话中阐明了自己对《浮士德》主题的观点。他说,“德国人确是一些古怪的人儿!他们到处寻求深奥的思想和观念”,“他们跑来问我,究竟我在《浮士德》里想要体现什么观念,仿佛以为我自己知道而且能够说得出来似的!从天堂经过世界而到地狱,这勉强可算得有点意义吧,但这不是观念,而是情节的进程。此外,魔鬼赌输了,而一个一直在艰苦的迷误中不断向更完善境界努力前进的人终于得救,这诚然是个有效的,能说明许多事理的思想,但这不是全剧尤其是各个场幕所依据的观念。如果我把在《浮士德》里所表现出来的那么丰富多彩,五光十色的生活,能用贯穿始终的观念这样一条唯一的细线串在一起,倒真是一件绝妙的玩意儿哩!”歌德继续说:“总而言之,作为诗人,我的作风不是企图要体现某种抽象的东西。我把一些印象接受到心里,而这些印象是感性的、生动的、可爱的、千姿百态的,正如一种活跃的想象力所提供给我的那样;作为诗人,我所作的事不过是用艺术方式把这样的直观和印象在心里融会贯通起来,加以提高,然后用生动的描写表现出来,使别人听到或读到描写描写的东西时获得与我同样的印象。”^①歌德这段重要谈话实际上阐明了确定《浮士德》主题所应遵循的美学方法。其一,歌德反对用德国唯心主义思辨哲学从观念到观念的方法,将《浮士德》的主题归结为某种外加的抽象观念;其二,歌德坚持了从生活和物质出发的唯物主义立场,认为在创作中,作家形成的关于作品的主导观念是和对生活的丰富多彩的感性印象水乳交融的。而